

《魔笛》の音楽はいつ始まったのか

——モーツァルトの前期・中期・後期

塩見治人

天の下のすべての事には季節があり、
すべてのわざには時がある。

旧約『コヘレトの言葉』三ー一

I

私は自分の仕事のなかでの体験をとおして、人間の創作活動には誰にでも前期・中期・後期という三つの局面がある、と思うようになった。芭蕉の蕉風の六つの転換（貞門風・談林風・さび・しおり・ほそみ・かろみ）も、ピカソの革新の深化も私から言えば三期に整理できるとしたい、これは避けて通れない人生のリズムだと考えたいのである。

私がここで言う前期・中期・後期とは、私自身の学者生活で体験した独自の物差しである。私の前期とは、大学で恩師と出会い、恩師の問題意識で当時の学会動向を忠実に踏まえて、産業革命期の機械工業に関する博士論文を作成して、恩師に「塩見、面白かったよ！」と誉められた時までである。一九六〇年代の比較経済史の通説、産業革命即現代は問題がある。産業革命は近代であるというのが私のささやかな実証研究だった。私の中期とは、「塩見、面白かったよ！」が自分の独自性ではないかと思ひ、それでは現代は何か？ という問題意識をもって全十六産業における二十世紀大企業の歴史へ展開していった時代である。しかしなが

ら、それを展開し終えると、私にはやることなくってしまった。このスランプは五年間続き、そのなかから偶然にも「二十一世紀は中小企業の時代ではないのか」と気づくことがあり、新しい問題意識で地域産業研究に進んだ。こうして私の経済史の歩みは、近代―現代―ポストモダンとなったのである。

総括すれば、《模倣による独自性の自覚》↓《独自性の全面展開》↓《スランプ》↓《パラダイムチェンジ》というのが私の歩みだった。詳しく立ち入ることはできないが、この中期からスランプを経て後期に至る歩みは、ベートーヴェンもシューベルトも皆私と同じなのである。少し見ておきたい。

ベートーヴェンの場合、《傑作の森》と呼ばれる名曲群を辿って《第七交響曲》が完成する四十二歳（一八一二年）の初秋、人妻プレントナーノ夫人アントーニアとの生涯で最後となる相思相愛の恋に陥り《不滅の恋人への手紙》を残した時から、四十八歳（一八一八年）の《ハンマークラヴィーア・ソナタ》完成まで五年間に及ぶスランプを経験することになった。スランプ時代の彼は、世俗的にはウィーン会議の寵児ではあったが、戦争交響曲や改作で時を過ごしている。その後で彼は不倒の境地に立った人類史の遺産を残したのである。

シューベルトの短い生涯にも、五年間のスランプがある。ゲーテの詩《糸を紡ぐグレートヒェン》に作曲して《ドイッツリート誕生の日》といわれる十七歳の秋（一八一四年十月十九日）から歌曲の爆発的な作曲が三十六曲におよぶと、二十一歳（一八一八年）から大作作曲家への試行錯誤が始まり、このスランプは二十五歳（一八二二年）の年末に不治の病を

発病するまで五年間も続いた。後期は、この病の発作（一八二二年十二月二十八日頃）と死への恐怖、またこれと同時進行していた《未完成交響曲》の作曲（一八二二年十月二十八日に作曲開始）の高揚を一大転機としてシューベルトの《ベートーヴェン越え》の挑戦が始まり、この鬼気迫る奮闘が夭折の三十一歳（一八二八年）まで続いた。

ここでは、ベートーヴェンもシューベルトも、中期から後期への間に、私と同じ五年間のスランプがあることを確認しておきたい。ゲーテの言うデーモンたちの仕業には、実際よく似たプログラムが用意されているようなのだ。スランプを経てもうひとりの創造者が誕生するのだ。

II

それでは、ふたりのモーツァルトはいるのか？ それは、最晩年のオペラ《魔笛》K620の思い出と連なる。

私は若い頃から間違いなく《魔笛》が最も好きなモーツァルトだった。《魔笛》は、タミーノ・パミーナ路線（インテリ派）とパパゲーノ・パパゲーナ路線（庶民派）のふたつのストーリーがあり、ふたつが綯い交ぜになって進むというのが私の見方だが、いつもパパゲーノ・パパゲーナ側に立って声援を送ってきた。パパゲーノは修行途中でドロップアウトした。しかし、落ちこぼれでも救われる。モーツァルトの音楽は圧倒的にこの側に立っている、と私には思われる。ブルーノ・ワルターによる《魔笛》のメトロポリタン歌劇場での英語版公演が、一九五六年三月三日のライブ録音で残されている。ここでは、第二幕第二十三場のパパゲーノのアリア《可愛い娘か女房がいれば》が歌い終わられた直後、会場のご婦人が大きな感嘆の嬌声を発し、それに続いて場内は万雷の拍手となる様子が記録されている。うべなるかなとは誠にこのことである。

しかしながら《魔笛》は、一七九一年初秋の初演当初よりフリーメイソンとの関連が取りざたされてきた。作曲者のモーツァルトは一七八四年十二月にロッジに加盟した昇進の早い熱心な会員であり、台本作者のシカネーダーも盟友だった。そのシカネーダーの初演のオリジナル演出が六枚続きの色彩版画で残されている。そこではフリーメイソン儀礼式

目のさまざまな象徴的事象に対する配慮が見られるのであり、幕開きの冒頭の版画では三人の侍女が蛇を三つに切断している。三人で切断すれば蛇は四つになるはずだとは、中部大学の都築正道先生の『最終講義』（二〇一二年）での指摘である。なるほどともな話であるが、「三」はフリーメイソンの象徴のひとつであり、「三」でなければならぬ重要な理由があったのであろう。文献的に言って、《魔笛》のこのような「フリーメイソンの解釈」は、一七九四年のルートヴィヒ・フォン・ブロッコ論文『魔笛』の「アレゴリー」が最初であり、この伝統的解釈は第二次世界大戦後、一九五六年のパウル・ネットウエル『モーツァルトとフリーメイソン結社』、一九六八年のジャック・シャイエ『魔笛』秘教オペラ、一九七七年のキャサリン・トムソン『モーツァルトとフリーメイソン』などでピークに達した。《魔笛》の隅々にまでフリーメイソンの謎解きが実施されたのである。

この謎解き作業の只中で、今日に続く《没フリーメイソンの解釈》が登場した。例えば、一九七四年のイングマル・ベルイマン監督の映画『魔笛』は、夜の女王とザラストロを離婚した夫婦とする少し強引なアプローチによって、《魔笛》の現代的可能性を引き出そうとしていた。今から思えば、私が海外留学中に体験し、それぞれに深く共感した二つの《魔笛》公演もこの潮流の中にあつたのだろう。

そのひとつはザルツブルク音楽祭において一九八〇年八月二十一日に観たボネル演出「レヴァイ指揮」ウィーン・フィルの公演、もうひとつはニューヨーク・メトロポリタン歌劇場において一九八一年二月二十一日に観た画家シャガールの舞台・衣装デザインによる公演である。（ボネル「レヴァイ」演出の《魔笛》では上演シナリオのト書きで、幕開きでの三人の侍女は「蛇を槍で突き刺し、二つにひきちぎってしまう」と明記されており、何かの意図を思わせる。また「シャガールの舞台・衣装 演出では、この画家固有の青と緑を基調にした簡素な舞台で、このオペラが素朴なメルヘンであることを主張していた。生きた馬さえ登場する豪華なメトロポリタン調からはまさに異例のシンプルな演出であった。

当時、このふたつの感動が、私の中に《魔笛》の音楽は一体いつ始まったのか？ という一風変わった興味を惹き起こしたものである。それは

どに思い入れも深かったのであろう。《魔笛》の調性が変ホ長調であること、またフラットが三つの変ホ長調はフリーメイソン音楽の調性であること、という伝統的解釈に従って、私は変ホ長調のモーツァルトの作品を《魔笛》から作曲順に源流へ向かって遡行していったのである。

この旅の結論は、三年前にモーツァルトが『自作品目録』に書き入れた一七八八年九月二十七日の《弦楽三重奏のためのデヴィエルト変ホ長調》K563だった。それは、自分自身の実感として動かしがたいものだった。ああ、これだ、これが起点なのだ、と歓喜したことを覚えている。しかしながら、その直前に《三大交響曲》の最初にあたる六月十八日の《交響曲第三九番変ホ長調》K543がある。当時ここですっかり戸惑ってしまったことも事実である。

《三大交響曲》とK563との間にはパラダイムチェンジがある——これがその時の私の結論であり、今も変わっていない。両者はまったく違った創作の世界に住むという実感はどうも動かしがたいのである。

そうして、この《変ホ長調交響曲》、七月二十五日の《ト短調交響曲》K550、八月十日の《ジュピター交響曲》K551という二か月余りで集中して書かれた《三大交響曲》は中期の終点であり、《弦楽三重奏のためのデヴィエルト変ホ長調》は後期の始点であるという認識に導かれたのである。パラダイムチェンジに要した時間はわずかに約一か月である。ここにいくつかの考察をしておきたい。

III

《交響曲第三九番交響曲変ホ長調》は、「フリーメイソン・シンフォニー」と呼ばれることがよくある。ここでは、やはりモーツァルト研究の第一人者アルフレート・アインシュタイン（物理学者アインシュタインの従弟）の古典的名著『モーツァルト』（一九四五年）に立ち返らなければならないだろう。

《交響曲第三九番》の第一楽章について、アインシュタインは①序奏からアレグロの主部に転換するプロセスに《魔笛》序曲との同一性を、②スラー（音符の連結）の連立する第一主題にフリーメイソン音楽における

兄弟関係のシンボルをそれぞれ指摘している。私は確かに、この第一楽章と《魔笛》序曲とは双生児である、ないし《魔笛》序曲の原型である、と思う。と同時に《交響曲第三六番（リンツ）》K425で初めて試み、《交響曲第三八番（プラハ）》K504でさらに見事に展開してみせたハイドン得意の序奏方式を、ここで三回目の採用をしていることに注目したい。

その第二楽章において、アインシュタインは一七八七年四月四日のあの有名な父親宛の最後の手紙での思想の表出を読み取っている。当時、モーツァルトはオペラ《ドン・ジョヴァンニ》の注文を抱えていた。死に直面した父親へ、郷里には帰ることができないとの覚悟を持ってフリーメイソンの死生観を書き送った手紙である。なんとと言う大胆な洞察！モーツァルトの碩学にのみ許される「直感」というほかない。第二楽章は、A—B—A—C—A—B—A—C—Aの二部形式をとるが、変イ長調ロンド主題からへ短調のBへの転換にみる激越なパトスは、確かに尋常のものではない。アインシュタインの解釈は、このことを指すのだろうか。私は、はじめてこれを聴いた時の強いショックを覚えている。そのショックは、《ピアノ協奏曲第二〇番二短調》K466の第二楽章における変ホ長調から突然のハ単調への切り替え、《ピアノ協奏曲第二四番ハ短調》K491の第二楽章における変ホ長調（平行長）への移行、などモーツァルト得意の不意打ち手法が生み出す心理的な段差と同じものである。この濃い陰影はモーツァルトの中期に固有のものと言いたい。不意打ち（surprise）はハイドンから学んだのではないだろうか。

第三楽章の「確固とした」メヌエットにアインシュタインは、この同じ父親への手紙が語るモーツァルトのフリーメイソン思想への確信を読み取っている。この「確固とした」宮廷風のメヌエットではトリオで地方色が濃いレントラー（ワルツの前身であるアルプス地方の民謡舞曲）が、アルプスの村でお気に入りの楽器クラリネット二本で奏される。このレントラーはアルプスに実在する調べだという。私は、ここでモーツァルトは丁度十年前に旅先のバリで五時間も手をとりながら話しかけ、見送ることになった母親を懐かしく思い返し、母親の生まれ故郷、ザルツブルク近郊のオーストリア・アルプスに囲まれた湖畔の町ザンクトギルヒェンを偲んでいたのではないかと思う。

第四楽章の「ハイドンめいた晴朗」にもアインシュタインは、この手紙が語るモーツァルトのフリーメイソン思想への同じ確信を読み取る。実に見事なフィナーレである。私には、単一主題の無窮動曲にしか聴こえない。しかし解説書には、二つの主題をもつソナタ形式とある。これは、前年一七八七年のハイドンの《交響曲第八番ト長調》に学んだ猛烈に勢いのよい単一主題フィナーレを意識したものであるという。小林秀雄は、この楽章に「明け方の空に、赤く染まった小さな雲のきれぎれ」を見た。伊豆の「大仁の朝の雲だ」そうである。

トータルでみて《交響曲第三九番》は中期の作品である——私が言いたいのはこのことである。各楽章で指摘したいくつかの論点（序奏による導入、激越な転調、父親への思い、母親への思い、無窮動のようなフィナーレ）がこのことに繋がる。アインシュタインは、《三大交響曲》の成立にミヒャエル・ハイドン（一七六二年よりザルツブルク在住）の刺激があるという。しかしその刺激は「外形的」なものであって、モーツァルトが真に対決したのは他ならぬ兄ヨーゼフ・ハイドンであったともいう。私もそのように考えたい。《三大交響曲》の最初の《交響曲第三九番》でモーツァルトは、ハイドンに挑戦して、ここでハイドンに決着をつけたのだと思う。その意味では、モーツァルトの《三大交響曲》が、弦楽四重奏曲における《ハイドン・セット》に相当する位置を占めるものではないだろうか。

IV

モーツァルトにとって中期は、主君であるザルツブルク大司教との決裂を契機に、自ら辞表を書き、西洋音楽史はじめてのフリーランスの音楽家として出発する一七八一年五月が起点である。父親宛に「名譽、名声、お金を得ることが私の願いです」と手紙を書くモーツァルトのウィーン時代が始まった。翌年に結婚した彼は、まだ誰も知らない荒野に向かって自分自身で自分の道をデザインし、マネジメントせざるを得なくなった。

この一七八二年の春、モーツァルトはバッハ・ショックに出会う。宮

廷図書館長スヴェーテン男爵がボツダムで外交官として活躍した時代に収集したヨハン・ゼバステイアン・バッハの多くの楽譜に接することになった。彼は、毎日曜日の午後に男爵邸で開かれるワークショップに参加し、時には楽譜を自宅に借り出して、当時のウィーンではまったく知られていなかったバッハを研究したのである。バッハの《平均律クラヴィーア曲集》を弦楽四重奏曲に移した五つのフーガ、バッハの作品を弦楽三重奏曲に編曲した六つのフーガ、さらにフーガの断片を数多く残している。新妻コンスタンツェのフーガ好きがこの後押しをした。

この局面をアインシュタインは、モーツァルトの《創作の危機（Crisis）》としているが、果たしてそうであろうか。モーツァルトという天才はこの新しい外的衝撃を難なく自家薬籠中のものとし、新しい創作の地平を見たという印象が、私には強い。一七八八年の二十二歳に「どんな種類、どんな様式の作曲」でも自由にできると自負した同時代の《ギャラント様式》の《モノフォニー音楽》（ひとつの旋律を和声で補完する音楽）に《バロック様式》の《ポリフォニー音楽》（複数の声部がそれぞれ独立性を保持して同時進行する音楽）が融合したモーツァルトの成熟した独自性が、直ちに姿を現したのだ。

春に学び始めて七月には、新妻との里帰りのために妻の歌唱を想定した《ハ短調ミサ曲》K427が着手された。この曲のフーガはバッハの《ロ短調ミサ曲》BWV232の後に続く傑作と言われている。十二月には、《ジュピター交響曲》の先駆となるフーガとソナタ形式の総合を果たしたフィナーレを持つ《弦楽四重奏曲第一四番ト長調》K387が完成している。

この新しいモーツァルトの独自性、《躍動感・疾走感・情緒感・豊饒感・絢爛性》に溢れる音楽でもって、彼が深く尊敬し、親交をもった恩師ハイドンの一七八二年出版の《ロシア四重奏曲》作品三三と対決し、一七八五年一月までに有名な六曲の弦楽四重奏曲《ハイドン・セット》を作曲して恩師に捧げた。小林秀雄は、モーツァルトの「黄金伝説は、ここにはじまる」と書いている。

バッハのポリフォニーと融合したこの独自性は、《三大交響曲》でも生きている。《ト短調交響曲》のメヌエットで四声ないし五声を聴くように思うが、実際には二声の対位法処理、そして極北に位置する《ジュピ

ター交響曲》のフィナーレのフーガ・ソナタ形式に至るのである。さらにバッハ・シヨック抜きにしては、この時期のオペラ《フィガロの結婚》K492の第二幕第十二場フィナーレの茫然自失の六重唱、オペラ《ドン・ジョヴァンニ》K527の第二幕で二重唱、三重唱、最後は六重唱に展開するダブルフィナーレなどを私にはとても考えられない、と付け加えておきたい。

モーツァルトの中期とは、バッハ・シヨックを吸収した新しい独自性を持つて《ハイドン・セット》から《三大交響曲》までを通して恩師ハイドンと対峙した時代であった、と言えるのではないだろうか。

V

モーツァルトの死後三十八年を経た一八二九年、六十七歳になった妻コンスタンツェがロンドンの出版者ノヴァロ夫妻のインタヴューに答えて、つぎのような証言を残している。

【質問——故人が自作でもっとも好んでいたのは何ですか？】

《ドン・ジョヴァンニ》《フィガロ》、それから何よりも《イドメネオ》でしょう。それを作曲した時と事情にある楽しい思い出がありましたから。

ほぼそれと同じくらい特別に好んでいた交響曲が三つあった、と夫人は言うが、何調のものか知らないとのこと。私の知る限りでは、ト短調、変ホ長調、それからハ長調《ジュピター》であろう。（マリニャーノ・ヒュース共編『モーツァルト巡礼』一九五五年）

ここでの夫人の内部情報は貴重である。《三大交響曲》は作曲家自身も「特別に好んでいた」のである。

私の勝手な推量を許していただきたい。私でも小さな論文が完成すると、とても高揚することがある。《三大交響曲》の場合、モーツァルトはとくに強烈な達成感を覚えたのではないか、ということである。なぜならモーツァルトはこの《三大交響曲》の時点に至って、《ハイドン・

セット》、十六曲ものピアノ協奏曲、三曲のオペラなどに亘るあらゆる音楽ジャンルで《中期のワンセット》を達成したことになるからである。モーツァルトが「これで俺の人生は完結した」と思ったのではないかとさえ思えるのである。

私の場合、小さな論文の達成感は、せいぜい知多半島の海岸に車を停めてぼんやりと海を眺めるくらいのことと終わる。モーツァルトの場合は、私よりもっともつとド派手で、活発な振る舞いとなる。一七八七年一月にオペラ《フィガロの結婚》上演中のプラハを訪れたモーツァルトは、当地が《フィガロ》の話でもちきりだと喜び、自身のコンサートのアンコールでは、会場からの求めに応じて《もう飛ぶまいぞ》の主題による十二の変奏曲をクラヴィーアで即興演奏し、割れんばかりの拍手を得たという。モーツァルトはこんな人なのだ。彼の有頂天、得意満面が目に見えるようではないか。

《三大交響曲》がもたらす高揚感の場合は、《ジュピター交響曲》完成の一七八八年八月十日以降九月二日までのカノン（輪唱曲）によるスカトロジー（糞尿譚）の十一連発（K553—K562）となった。モーツァルトは、《ポリフォニー音楽》で「お尻」や「うんち」や「おなら」による言葉遊びをしている。無邪気ないたずらである。親しい音楽仲間たちとの寛いだ集いで、みんなで笑い転げて戯れたのである。しかし「笑い」とは、確かにベルクソンのいうとおり、理性の産物である。頭の悪い奴には笑えない。笑いは脳の回転率に比例するからである。だからスカトロジーは、日常生活へのある種のゆとりやの産物でもある。モーツァルトの知的な遊び心を端的に伝えてくれるのである。

それにしても、モーツァルトはギャグや駄洒落がよほど好きな人だったはずである。カノン《わたしやマルスとイオニア人になるのは難しい》K559は、バイエルン出身で少し吃のある歌手バイエルにラテン語の歌詞を歌わせようという趣向である。彼がラテン語で《Difficile lectu mihi Mars et Ioniu difficile》（わたしやマルスとイオニア人になるのは難しい）と歌うと、地方訛りのドイツ語で《Leck du mich im Arsch...》（お前、おれの尻をなめろ...）と聞こえてくるのである。カノン《お休み、お前はほんとのおばかさん》K561には、《お休み》がラテン語、イタリア語、フランス語、英語、そしてドイツ語でくりかえされる趣向

がある。

こうしてモーツァルトは、ハイテンションでカタルシスの短い夏をすごした。モーツァルトの内面に何が起こったのであろうか。彼は《瞬時のバラダイムチェンジ》に向ったのである。

VI

短い夏が終わりを告げるとともに、《弦楽三重奏のためのディヴェルティメント変ホ長調》がやって来た。なんという爽やかな曲だ。はじめて聴いた時、今までとはまったく新しい世界に導かれたように感じた。その歓びは、詩でしか到達できない。長塚節の歌だ。

馬追蟲の髭のそよに來る秋はまなこを閉じて想ひ見るべし

音楽が一気に、《透明感、清澄感、清冽感、靜謐感、單純性》を帯びたものになった。後でわかったことであるが、モーツァルトは、この時点から最後の年に至る間《ポリフォニー音楽》を封印している。これが私のモーツァルト後期である。アインシュタインが《第二の素朴》と言ったのはこのことだろうか。思想が変わったのだ、と私は思う。

この曲の第六楽章、ロンド・フィナーレのロンド主題には確かに《春への憧れ》の原型が既にある。誰にでも分かることだ。私はここに注目したい。

《春への憧れ》の主題は、最期の年一七九一年頭、一月五日の《ピアノ協奏曲第二七番変ロ長調》K595と同じ月に書かれた歌曲《春への憧れ》K596でもってモーツァルトが二度にわたって念押しせざるを得なかったメッセージである。その意味は重い。都築正道先生はその歌詞を「冬はとても楽しい。でも、ぼくはやはり、春が好きだ」と名訳している。アインシュタインは《ピアノ協奏曲第二七番》について「彼がその最後の言葉を述べたのは《レクイエム》K626においてではなく、この作品においてである」としている。いずれもが聴き手としての私の実感にぴったり一致する。

それでは、モーツァルトにとって《春への憧れ》の含意は何か。私は、モーツァルトにとって《春への憧れ》を《死への憧れ》と受け取っても間違いではないと考えるのである。それは、彼の死生観と関わっている。さきにふれた父親への最後の手紙で、モーツァルトは「死」について、「真の最善の友」また「真の幸福の鍵」さらに「一生の真の最終目標」と認識している。モーツァルトの「死」は生物学的な意味での「死」のことではないのである。私は、モーツァルトの「死」を彼の「生」すなわち「日常生活の現実」の対極にあるものと捉えたいのである。

さてモーツァルトの日常生活とはどのような現実だったのだろうか。彼のウィーンでの死の年までの十年間は日常の難事・雑事の連続であった。この十年間、毎年のように十四回の転居を繰り返して、妻の出産に六度立会い、子供の死を四度も経験し、最愛の父と死別し、『プフェルク書簡』十六通を含む少なくとも十九通の借金依頼の手紙を書かねばならなかったのである。海老沢敏によると、この間のモーツァルトのプフェルクからの借金総額は一四一五グルデン（三六〇万八二〇二円）が確認できるのであり、もしモーツァルトの希望金額どおり貸されていたなら四〇〇〇グルデン（一〇二〇万円）にも及んだであろうとしている（『モーツァルトの横顔』一九八二年）。またボームルは、モーツァルトの年収は控えめにみても二五〇〇フロリン（＝グルテン）と推計している（海老沢敏『モーツァルトの虚実』二〇一一年の第七章は各研究者の年収推計に詳しい）。森泰彦は、モーツァルトの年収は非常に慎重にみても一七万ドル（一七〇〇万円）であり、ウィーン市民のなかで「中の上」と言えるのであり、ウィーン市民全体でみると、当時の極端な貧富の差があるなかでは、「大金持ちの部類に入ることには間違いない」としている（『モーツァルトの世界』一九九九年）。推定年収の二五〇〇フロリンは、当時五〇〇フロリンとされる中産階級の水準の五倍である。モーツァルトの家庭には生涯にわたって使用人がおり、家事は下女や料理人それに下男に委ね、さらに乗馬用の馬を持ち、身分相應の住居を構えていた。私もウィーンで訪れたことのあるモーツァルトの〈フィガロ・ハウス〉は、女関と四つの部屋さらに二つの小部屋と台所、衣装室があり、家賃は半年で二三〇フロリンだった。モーツァルトの派手好みの日々と定期での収入がない彼の生活への懸念が、何となく私には窺われた。モーツァル

トの日常生活は絶えず繋ぎ資金を必要としたのである。一七八八―九〇年の対トルコ戦争による高インフレ（パンの値段が二倍になった）が、それに輪をかけた。

モーツァルトの創作活動は、このような難事・雑事が連続するなかで行われていたのである。音楽史における最初のフリーの音楽家として、モーツァルトの日常生活に妥協は許されなかった。彼は生活のために稼いだ。だが作曲三昧の時こそ至福の安らぎであった。「死」とは、モーツァルトにあつては日常の苦しみや悲しみから遊離した世界のことを意味するのではないだろうか。その世界のことを「春」といってもなんら差し支えはない。

「冬はとても楽しい。でも、ぼくはやはり、春が好きだ」とはモーツァルトの内心の告白である。天才音楽家の社会的研究の問題圈においてこそ、モーツァルトの《春への憧れ》が、さらには後述するモーツァルトの《疾走する悲しさ》でさえも理解できる、と私は言いたいのである。

VII

さきに述べたとおり、モーツァルトは、一七八八年（三十二歳）の初秋からまったく新しい世界つまり後期を構築していく。彼の後期は中期とはまったく違った音楽である、というのが聴き手としての私の動かしがたい実感だ。それではモーツァルトの後期とは何なのか。

フリーランスの音楽家として、モーツァルトの創作活動のモチベーションにはその深奥に絶えず「世間に認められたい」という意識があつた。しかし《三大交響曲》によつて「これで俺の人生は完結した」という自覚が芽生え、心理的に吹っ切れると、モーツァルトは瞬時に「これからは自分のために書こう」という覚醒に襲われたのではないだろうか。モーツァルトの創作活動は、相変わらず注文や出会いなどの外的契機によつておこなわれたものではあるが、創作への覚悟は別物になった。後期の旅が始まつた。これは私のささやかな、しかし譲れない思いである。ただこれだけのことである。私と同じように一七八八年の夏にモーツァ

ルトの最晩年が始まつたとする磯山雅は「おのが死を覗き見るような、特別な体験をしたのかも知れない」という（モーツァルトあるいは翼を得た時間「一九八八年」）。しかしながら、彼のこの夏は、既述のように、音楽仲間とカノンで底抜けの音楽的どんちゃん騒ぎを楽しんでいる。磯山の暗い推量は憶測の域を出ないだろう。一方、海老沢敏は、モーツァルトのウィーン時代後期への移行を一七八五年から一七八八年までの幅をもつた期間として捉える。この場合、一七八五年のフリーメイソン入会（入会式は一七八四年十二月十四日）の前兆説、一七八六年の《フィガロ》転機説、一七八七年の《ドン・ジョヴァンニ》転機説、そして一七八八年危機説では自主的演奏会の困難と借金要請の始まりを挙げている（『モーツァルトの生涯』一九八四年）。私には、海老沢のようにモーツァルトの後期が波状的・重疊的に準備されていったというようには考えられない。モーツァルトの後期は、ベートーヴェンやシューベルトまた私のように《スランプの五年》を経てもたらされたのではない、達成感の中で、瞬時に訪れたのである、と私は言いたい。

それでは音楽そのものはどのように変化したのか。私は、その変化の思想を《疾走する悲しさ》から《春（ないし死）への憧れ》へ、と捉えたいのである。

モーツァルトの中期について、若い頃読んだアンリ・ゲオンが *tristesse* *allant* あるいは *allégre tristesse* と書いた《疾走する悲しさ》を私はそのまま受け入れる。「前へ進もうとする悲しさ」「すばやく動く悲しさ」「明るく活発な姿をした悲しさ」という意味の撞着語法である。ゲオンはこの表現によつて、モーツァルトの音楽は短調も長調も同じように悲しいと言いたかつたのである。彼は、《弦楽五重奏第四番短調》K516 冒頭部アレグロとともに《フルート四重奏曲長調》K285 第一楽章アレグロを挙げて対比しつつ、ふたつの曲をこの言葉でひとつに束ねているのである（『モーツァルトとの散歩』一九三三年）。そのとおりモーツァルトの音楽はすべて悲しい。私の場合は、とくに長調の曲が悲しい。《ヴァイオリン・ソナタ第二八番短調》K304 第二楽章テンポ・ディ・メヌエットの中間部に垣間見るホ長調のトリオ、《ピアノ・ソナタ第八番短調》K310 第二楽章アンダンテ・カンタービレ・コン・エスプレッシオーネのへ長調の主題、これらの長調を聴くとき、私

の胸は明るい悲しみでいっぱいになる。最後の年の《クラリネット協奏曲イ長調》K622はイ長調―ニ長調―イ長調のすべての長調が明るく悲しい。そうだ、モーツァルトの音楽は、シェイクスピア『ヴェニスの商人』のジェシカの言葉がまさに言い当てている。「私、美しい音楽を聴くと決まって悲しくなるわ」。

小林秀雄が言ったのはこのことだったのだ。モーツァルトはすべてが悲しいと言いたかったのだ。「スタンダルは、モーツァルトの音楽の根底は tristesse（かなしさ）というものだ、と言った」と首肯しつつ、しかし「tristesseを味わう為に涙を流す必要がある人には、モーツァルトの tristesse は縁がない」と、念を押している。「モーツァルトのかなしさは疾走する」だから「涙は追いつけない」からなのである。

ここでどうしても言っておきたいことがある。モーツァルトは機能主義では捉えられない、ということである。

私の場合、さきに述べたように、モーツァルトの「春」ないし「死」とは日常生活における安らぎのことだった。つまり、モーツァルトは、その晩年に自分自身の内面を見つめるようになったのである。こうして、モーツァルトの世界が（交響曲を除いて）後期のもうワンセット）となつて生まれたのである。

VIII

最後の年、モーツァルトは（ポリフォニー音楽）の封印を解いた。《春への憧れ》を歌った《ピアノ協奏曲第二七番》での第一楽章展開部のポリフォニックな処理、《自動オルガンのためのアダージョとアレグロ》短調《K594と《自動オルガンのための幻想曲へ短調》K608での厳格なフーガ、そして何よりも《魔笛》の序曲と第二幕第二八場の序奏、これらを聴くと、モーツァルトはさらに何処へ行くかとしていたのか、と思うのだ。

しかしながら、デーモンたちはモーツァルトにはたぶん伝えていただろう。「終わりをければすべてよし。モーツァルトはふたりで十分だ」と。

（しおみ はるひと）

【主な参考文献】（邦文・邦訳のみ。原著刊行年／邦訳刊行年）

I. ベートーヴェンのスラングについて

青木やよひ『ベートーヴェン〈不滅の恋人〉の謎を解く』講談社現代新書、二〇〇一年。

青木やよひ『ベートーヴェン〈不滅の恋人〉の探求』平凡社ライブラリー、二〇〇七年。

II.

小松雄一郎編訳『ベートーヴェンの手紙』（上）（下）岩波文庫、一九八二年。

シュペルトのスラングについて

喜多尾道冬『シュペルト』朝日選書、一九九七年。

アルフレート・アインシュタイン（浅井真男訳）『シュペルト』白水社、一九四八年／一九九六年。

オットー・ドイッチュ編纂（實吉晴夫訳）『シュペルトの手紙』メタモル出版、一九一四年／一九九七年。

III.

モーツァルトの中期と後期について

アルフレート・アインシュタイン（浅井真男訳）『モーツァルト』白水社、一九四五年／一九六一年。

海老沢敏『モーツァルトの生涯』白水社、一九八四年。

海老沢敏『モーツァルトの虚実』ベリかん社、二〇一二年。

海老沢敏『横顔のモーツァルト』音楽之友社、一九八二年。

吉田秀和『モーツァルト』講談社学術文庫、一九七〇年／一九九〇年。

磯山雅『モーツァルトあるいは翼を得た時間』東京書籍、一九八八年。

磯山雅『モーツァルト』ちくま学芸文庫、二〇一四年。

森泰彦『モーツァルトの世界』れんが社、一九九九年。

スタンダール（高橋英郎・富永明夫訳）『モーツァルト』東京創元社、一八二四年／一九六六年。

アンリ・ゲオン（高橋英郎訳）『モーツァルトとの散歩』白水社、一九三三年／一九六四年。

メリーナ・マリニャーノ・ロズマリー・ヒューズ共編（小池滋訳）『モーツァルト巡礼』秀文インターナショナル、一九五五年／一九八六年。

ロビンズ・ランドン（海老沢敏訳）『モーツァルト最後の年』中央公論社、一九九八年／二〇〇一年。

クリストフ・ヴォルフ（磯山雅訳）『モーツァルト最後の四年』春秋社、二〇一五年。

柴田治三郎編訳『モーツァルトの手紙』（上）（下）岩波文庫、一九八〇年。

海老沢敏・高橋英郎編訳『モーツァルト書簡全集』I―VI、白水社、一九七六―二〇〇一年。